IL PIANO-FORTE

I SUOI CULTORI E LA SUA MISSIONE

PER

ALESSANDRO KRAUS

DI FRANCOFORTE S|M

IL PIANO-FORTE

I SUOI CULTORI E LA SUA MISSIONE

DISCORSO ACCADEMICO

PRONUNZIATO

NEL R. ISTITUTO MUSICALE DI FIRENZE

nell'Adunanza dél 19 Maggio 1872

DA

ALESSANDRO KRAUS

DI FRANCOFORTE S/M

FIRENZE

TIPOGRAFIA DELLA GAZZETTA D'ITALIA

Via del Castellaccio, num. 8

—

1872.

IL PIANO-FORTE I SUOI CULTORI E LA SUA MISSIONE

Chiarissimi Colleghi!

Oggi mi è dato di farvi udire per la seconda volta il mio povero italiano.

Scusatemi se sbaglio nelle mie espressioni.

Le mie opinioni sono individuali e non voglio imporle a nessuno.

Quale è lo strumento sul quale possono suonare contemporaneamente uno, due, tre ed anche quattro individui, e che può servire di palestra anche a un monco?

È indubitatamente il piano-forte.

Esso è il fido compagno di tutti quelli che lo coltivano. Buon numero delle più belle composizioni di Mozart, Beethoven, Haydn, Meyerbeer, Mendelsohn, Weber e Rossini si devono alla sua cooperazione ed alla sua ispirazione. Quando un pianista è afflitto da una sventura qualunque, dove sfoga il suo dolore? Sul piano, il quale lo calma come un fido amico.

Nessuno strumento dei tempi passati e presenti ebbe mai un'influenza così grande ed estesa. La lira e la tibia dei Greci, la tuba degli Egiziani e dei Romani, il neblo, la tromba ed il salterio degli Israeliti, l'arpa dei Bardi, la balalaïka dei Slavi, il mandolino e la chitarra dei popoli Latini, ebbero di certo una parte importante nella vita di quei popoli, come li strumenti a colpo nei divertimenti dei selvaggi di ogni paese. Ma niuno s'avvicinò mai all'importanza del piano.

Non crediate già che il culto del mio protagonista mi renda cieco per i suoi difetti. Niente affatto. Anzi sono il primo a riconoscere chè è uno strazio terribile per un vicino di sentire per delle giornate sane un martire della tastiera ripetere con una pazienza più che da Giobbe il medesimo passo di una fuga Bacchiana o di una trascrizione Lisztiana.

Quest'ultimo godimento ebbi due anni fà a Weimar, dove mi ero recato per sentire la rappresentazione-modello delle opere di Wagner. La mia cattiva stella mi diede per vicina una nordica allieva del celebre ungherese. E questa per tutto il tempo del mio soggiorno costà cercava di arrampicarsi ad un passo di una fantasia del suo maestro. Sette ed anche otto ore quotidiane di questo invidiabile divertimento, credo che bastino per far impietosire le pietre e per fornire qualche nuovo inquilino a Bonifazio. [1])

Che manchi al piano la continuità dei suoni, che non si può accrescere a volontà l'intensità di essi, che non si possono far parlare le sue corde come quelle del violino o violoncello, ch' esso non può eccitare all'imprese guerresche come le trombe ed i tamburi, ch'esso non può arrivare alla vaga soavità dell'arpa e che difetta completamente del grandioso e dell'imponente dell'organo: queste sono tutte verità incontrastabili.

Fra tutti gli strumenti musicali è di certo il piano il più coltivato. Sopra mille suonatori di esso ne vengono appena 10 di violino, 3 di flauto o di clarinetto, 2 di violoncello e forse uno di strumenti di ottone. Qui si parla solamente del sesso forte; ma pensiamo un poco alle tante reclute, che del sesso gentile si arruolano annualmente nella schiera dei pianisti, mentre che le violiniste, violoncelliste e flautiste sono dei merli bianchi, e di quelle poi che scelgono una tromba o qualche strumento consimile, ne manca decisamente il seme.

Il piano è uno dei segnali più manifesti della civiltà e del consorzio sociale.

Andate dove volete, nel vecchio o nuovo mondo, un piano lo troverete dovunque ove è convivenza civile. Se, stanchi delle nostre miserie, v'imbarcate per lontani paesi, non troverete piroscafo destinato per gli antipodi, ove non esista un elegante mobile della specie del mio prediletto. E potete esser certo che nei lucidi intervalli che l'inseparabile compagno dei viaggi marittimi lascia ai passeggieri, non mancherà una qualche bionda miss che vi faccia sentire per la millionesima volta *les clôches du Monastère*, od un qualche barbuto alemanno che s' accompagnerà una qualche romanza di Schubert. Andate sulle vette abitate delle Alpi: l'inevitabile c'è. Andate fra i cercatori d'oro in Australia e California, nei luoghi del loro riposo non manca il compagno indispensabile del ballo e del canto. Andate fra li zingari in Ungheria e vi troverete il hackbrett, uno strumento

---

[1]) Il manicomio fiorentino si chiama Bonifazio.

quasi primitivo, un derivato dell'antico psalterio, che ha la voce di una spinetta e che si suona con due plettri.

Insomma è più facile sfuggire dagli artigli di un creditore spietato, che di scansare il piano.

Se si chiama il violino il re degli strumenti, il piano è difatti lo strumento delle regine.

Fra i sovrani melomani annovera la storia Federigo II di Prussia, che suonava il flauto, e fra i violinisti l'imperatore d'Austria Giuseppe II ed il re Giorgio III d'Inghilterra. Per giudicare della virtuosità di quest'ultimo, credo che sia caratteristica la risposta che gli fece Salomon, un celebre violinista, da lui interrogato che cosa pensasse del suo suonare: « Maestà, rispose questo, ci sono nel mondo tre classi di uomini: quelli che non suonano il violino affatto, quelli che lo suonano male e quelli che lo suonano bene. Vostra Maestà è già arrivata al secondo di questi gradi. »

In quanto poi alle regine pianiste, si sa con certezza che quasi tutte le regine europee suonano più o meno bene, specialmente la regina Vittoria d'Inghilterra, la quale è stata una pianista distintissima. Ciò è tradizionale in Inghilterra, e ne troviamo un aneddoto nelle memorie di sir James Melvil. Questi, che fu ambasciatore della più infelice che colpevole Maria Stuarda presso l'austera Elisabetta, si recò un giorno, dietro invito, in una galleria del palazzo reale, di dove poteva sentire suonare Elisabetta sul suo virginale, il piano d'allora. L'ambasciatore fu così sorpreso da quel che sentiva, che alzò pianino la portiera della stanza contigua e si mise ad ascoltare dietro la regina. Questa, sentendo un lieve rumore, si voltava per vedere chi fosse l'audace che osava introdursi furtivamente. Sir James Melvil si gettò ai piedi di Elisabetta e ne ottenne il suo perdono. Poscia interrogato da essa, chi fosse più abile sul virginale la regina d'Inghilterra o la sua sovrana, egli replicò: « Tutte due suonate da regine, ma debbo confessare che V. M. porta la palma! »

Fra i principeschi dilettanti bisogna annoverare il principe Luigi Ferdinando di Prussia (1772 † nella battaglia di Saalfeld 1806). Questi, amico e protettore di Dussck, fu un eccellente compositore ed abilissimo e sentimentale pianista.

Dall'imperatore fino allo zingaro non havvi ceto di persone che non suoni il piano. Non tutti ci si dilettano, e quel che più monta non dilettano gli altri; ma ciò è naturale, e debbo confessare che ho sinceramente compianto più d'un povero marito trascinato da una pianomane moglie ad un concerto classico, composto di una raccolta di fughe, toccate, suonate eterne, variazioni più o meno serie, ma tutte noiose, preludi, studi sinfonici ecc., tutto per piano, eseguite

da una qualche sommità dell'arte. Dopo ogni passo più importante il suonatore girava lo sguardo sul suo uditorio come se volesse dire: avete sentito che cosa ho fatto? Il suonatore eseguiva con scrupolosa precisione e credeva d'aver fatto miracoli. Egli si era dimenticato una sola cosa: il sentimento. Una fuga può interessare, dilettare giammai. Lo studio della fuga è necessario per il musicista, come lo studio del nudo e dell'anatomìa per lo scultore ed il pittore, e come quello degli autori classici antichi e moderni per l'uomo côlto in generale. Ma questo studio non dev'essere lo scopo principale, ma solamente un mezzo per formare un abile musicista, pittore, scultore ed un uomo istruito, degno di portarne il nome.

Se vi sono delle enormi difficoltà per un artista di arrivare all'apice dell'arte sua, ve n'ha una molto maggiore, ed è quella di sapere talmente nascondere il suo sapere che le sue opere paiano naturali, facilissime, anzi talmente spontanee, che ognuno crederebbe di poter farne altrettanto senza la minima fatica, e specialmente senza il minimo studio.

I capolavori di Ariosto, le poesie giocose del Giusti e del Guadagnoli, per esempio, paiono spontanee; le bellissime melodie di Bellini sembrano di essere create senza sforzo veruno: e peraltro so di certo che questi autori faticarono immensamente per fare quello che fecero.

La fuga, come l'adoperavano, per esempio, Händel, Bach e Haydn nei loro oratorii, è sublime, ma ciò non toglie che essa, e più ancora il canone, si addicono, secondo la mia idea, anche benissimo al genere burlesco, come l'ha adoperato, per esempio, il padre Martini nel terzetto: *Vadasi via di qua!* o Riccardo Wagner nei *Maestri cantori*, dove sa produrre un effetto buffo assai. Cosa c'è di più risibile di una certa fuga in un oratorio di Porpora, dove ai trilli non resiste la fronte più rugosa?

E se dico la più rugosa, non esagero nient'affatto. Ai tempi dell'imperatore Carlo VI, conosciuto per la sua imperturbabile serietà, visse a Vienna il napoletano Niccolò Porpora (1689 † 1767 a Napoli). Le sue circostanze erano tutt'altro che floride. La sua musica, troppo piena di mordenti e di trilli, non piacque all'imperatore, che fu un gran conoscitore di musica. Hasse aveva scritto un oratorio per Carlo VI, e questo, che ne fu molto contento, glie ne ordinò un altro. Hasse declinò l'onore, e fece tanto che l'imperatore, benchè a malincuore, lo ordinasse a Porpora. Questi, prevenuto dal suo amico Hasse, non introdusse neppure un trillo nella sua composizione. L'imperatore, assistendo alla prova generale, fu sorpreso da questa sobrietà ed esclamò: « È cosa affatto diversa, qui non ci sono trilli! » Ma

quando si venne alla fuga, che formava il finale dell'oratorio, l'imperatore s'avvide ch'essa cominciava con quattro note trillanti. Quando poi v'erano tutte le diverse voci riunite c'era un tal diluvio di trilli che si sarebbe creduto di essere in una comitiva di pazzi, e l'imperatore, che non rideva mai, proruppe in uno scroscio di riso, forse l'unico in vita sua. Questo fu il principio della fortuna di Porpora.

Che lo studio delle fughe di Bach, Clementi, Händel e Krufft sia molto efficace per sciogliere le dita, ne convengo; ma disapprovo altamente che dei pianisti anche celebri ce ne regalino nei loro concerti. Sarebbe lo stesso come se un gran pittore esponesse un'accademia del nudo per un'opera d'arte. Come in questi si pressuppone lo studio del disegno e del nudo, così si sottintende in quello la cognizione della musica, l'esercizio delle fughe e di tante altre cose più o meno esose.

L'esecuzione materiale, la quale è purtroppo per molti pianisti la Terra promessa, dev'essere solamente uno dei fattori che contribuiscono a formare il vero artista. Ad un pianista che, all'espressione ed all'energia, unisca un gusto squisito ed un'interpretazione intelligente e vivace, si perdonano facilmente tante piccole mende di esecuzione. E di ciò fa fede Beethoven, che non era la precisione personificata, e Mozart, assai inferiore a Clementi in quanto alla bravura, ma mille volte superiore a lui in quanto alla grazia ed al sentimento.

Consiglio ai giovani pianisti di applicarsi meno alla perfezione materiale (che può anche storpiare lo studioso, come purtroppo ve ne sono dei tristi esempi), ma di diventare di preferenza buoni conoscitori musicisti ed intelligenti suonatori di gusto e di sentimento. I pianisti-macchine possono sorprendere per un momento, ma poi i veri conoscitori si ravvedono presto, ed i saltatori dell'arte sono forzati a cedere il passo agli artisti veri, cioè a quelli che dilettano e commuovono.

Quando la musica non parla al cuore, ma unicamente alla mente, essa falsa il suo scopo. Molti degli odierni pianisti mi producono l'effetto dei saltimbanchi: ora cavalcano senza briglia, quando improvvisano, ora sul dorso nudo, quando suonano un concerto scabroso, ora fanno il salto mortale all'avanti ed all'indietro, quando suonano un pezzo di bravura.

I veri modelli del suonare signorilmente erano, per esempio, Thalberg, Mendelsohn, A. Fumagalli. Attualmente, quando c'è un pianissimo, il naso del suonatore tocca i tasti, e quando c'è un fortissimo egli si alza per dare al povero strumento un picchio come se lo volesse polverizzare.

Mi sorprende che oggigiorno, ove si fanno tante speculazioni commerciali, non siasi ancora formato una Società per assicurare i pianoforti contro questi Attila della tastiera, perchè in fede mia quando uno di essi ha suonato sopra un nuovo Erard fa lo stesso effetto come se una grandinata fosse venuta, o se le locuste avessero devastato un campo. Questo sfacelo deve naturalmente far piacere ai fabbricanti, perchè accresce il consumo, ma dubito che i possessori degli strumenti ne siano egualmente edificati.

Ora veniamo alla genealogia del pianoforte.

Il monochordo è il padre Adamo del pianoforte. La sua invenzione rimonta all'undecimo secolo. In origine esso consisteva in un pezzo d'asse, la lunghezza del quale variava da 50 centimetri ad un metro circa. Sopra quest'asse era tesa una corda metallica, sostenuta da un ponticello movibile. Questa corda si faceva vibrare colle dita, e serviva per dare l'intonazione per il canto. Per togliere l'incomodo di muovere continuamente il ponticello per ottenere un altro tuono, si aggiunsero un po' per volta a quella prima delle altre corde di differente intonazione, ed invece di far oscillare le corde colle dita, si sottopose ad esse dei pezzi di legno, chiamati *claves*, provvisti di piccole bullette di ottone o di ferro, chiamate *tangenti*, le quali, toccando le corde, le facevano vibrare quando si premevano quei *claves* o tasti. Il numero delle corde, e per conseguenza dei tasti, fu aumentato fino a venti, e nel dodicesimo e tredicesimo secolo il tutto fu contornato da una cassetta, e così era fatto il primo strumento di questa specie, chiamato dapprima monochordo, poscia clavicordo.

Queste venti corde rappresentavano la scala diatonica di *do* maggiore, solamente coll'aggiunta del *sì b.* Gli altri semituoni si ottennero da principio facendo percuotere le corde con più forza dalle tangenti, poscia per fare i semituoni mancanti si sottoposero alle medesime corde degli altri tasti le tangenti dei quali percuotevano le corde in un altro punto. L'estensione del clavicordo arrivò nel secolo decimosesto fino a tre ottave, ed esso aveva acquistato tanto di forza che in quell'epoca Orlando di Lasso (1520 † 1593) potè accompagnare alla corte di Monaco le sue suonate su questo strumento. Un gran miglioramento fece verso il 1725 l'organista Daniele Faber a Crailsheim, aggiungendo corde separate ai tasti dei semituoni e raddoppiando il numero delle corde, collocando accanto ad ogni corda un'altra all'unisono.

Si vede che già nel 1529 s'insegnava il monochordo nei monasteri di Venezia, dove erano in educazione le figlie dei patrizii, come ne fa fede una lettera di quell'epoca scritta dal distinto dotto Pietro Bembo alla sua figlia Elena. Questa aveva domandato al padre suo

il permesso di studiare il monochordo, ma egli le rispose che nella sua tenera età ella ignorava che il suonare il monochordo era solamente adatto per le donne leggiere e vane, « ma siccome io desidero che tu sia la più pura e la più amabile fanciulla della terra, ti farebbe poco piacere e ti recherebbe poca gloria di suonar male, e per suonar bene sarebbe indispensabile che per ben 10 o 12 anni non ti occupassi di altro. Se le tue amiche desidereranno che tu impari a suonare, di' loro che non ti vuoi far deridere, e contentati nell'esercizio delle lettere e nel cucire. »

Accanto al clavicordo, che era di forma quadra, era nato un altro strumento; la forma di questo rassomigliava all' attuale piano a coda ed esso si chiamava clavicembalo e spinetta. Questo era più grande ed avendo delle corde più lunghe aveva anche maggiore sonorità. Si sa che questo strumento esisteva già al principio del secolo decimosesto, perchè Giuseppe Zarlino, maestro di cappella a San Marco di Venezia vi fece già un miglioramento. In questo strumento le corde non furono percosse dalle tangenti, ma pizzicate da linguette di penne di corvo attaccate ai tasti e perciò si chiamarono strumenti da penna.

Furono poi sostituite a queste penne, delle linguette di ottone e poscia di pelle. Il parigino Pascal Taskin fece nel 1768 questa innovazione e chiamò lo strumento *Clavecin à jeu de buffle.* Il suono di questi strumenti era penetrante ma oltre ogni dire monotono, ed una vera gradazione fra il piano ed il forte era quasi impossibile.

In Inghilterra fioriva il virginale, uno strumento consimile, e ne fa fede l' aneddoto di sir James Melvil.

Che le spinette fossero in quei tempi un oggetto di lusso in Italia, lo prova il fatto che esistevano alcuni di questi strumenti dipinti al di fuori da celebri pittori come, per esempio, da Salvator Rosa il quale fu imitato da molti pittori suoi connazionali. Una spinetta dipinta da esso si poteva ammirare diversi anni fa in una villa della collina fiesolana.

Al principio del secolo decimottavo venne sostituito alle linguette del clavicordo un piccolo martello. In Italia si crede che l' inventore di questo cambiamento sia Bartolommeo Christofali, cembalista stipendiato del serenissimo principe di Toscana (Cosimo III), in Francia si crede che Marius l'abbia inventato, in Germania invece si crede che l'organista Cristoforo Gottlieb Schröter a Nordhausen (1699 † 1782) ne sia l' inventore. Certo è che la prima idea, cioè di sostituire dei martelli alle linguette, ebbe origine dall' udire tanto in Italia, come in Francia ed in Germania verso la fine del secolo decimosettimo il suonatore Pantaleone Hebenstreit, virtuoso di ca-

mera del sovrano di Polonia. Questi si fece dovunque ammirare per la sua maniera di eseguire con due martellini coperti di pelle sulle corde di una specie di cembalo della forma di un piccolo piano a tavolino, delle composizioni originali. (Questo strumento esiste tutt'ora presso i zingari in Ungheria e si chiamava già anticamente Hackbrett Ottomarus Luscinius (Nachtigall) lo chiama nella sua *Musurgìa*, stampata nel 1536 « *instrumentum ignobile propter ingentem strepitum vocum.* » All'esposizione di Parigi del 1867 destò gran furore la musica degli zingari ed un Hackbrett fece parte della loro orchestra).

Lo strumento di Hebenstreit si distinse per la sua forza e per la facilità di suonarvi piano e forte. Luigi XIV chiamò lo strumento il *Pantaleone* quando nell'anno 1705 Hebenstreit lo suonò alla sua presenza.

Il suddetto Schröter applicò nel 1717 questo sistema dei martelli ai cembali e li dette il nome di fortepiano per l'appunto a cagione della sua attitudine di potervi suonare forte e piano. Siccome alla lunga gli mancarono i mezzi per costruire dei strumenti, e la Corte di Dresda, alla quale egli aveva presentato nel 1721 due di questi, avendolo lasciato senza incoraggiamento egli non ne fece altri ed il suo successore fu Goffredo Silbermann di Freiberg. Questi perfezionò con instancabile ardore l'invenzione di Schröter e nel 1726 produsse il primo fortepiano perfezionato. Questi strumenti erano per altro assai difficile a suonare, dimodochè l'istesso Giovanni Sebastiano Bach, al quale la forza fisica non mancava davvero, se ne lamentava.

Ma dopo questo rammarico Silbermann li perfezionò tanto che divennero universalmente ricercati e Federigo il Grande si procurò 15 di questi strumenti rari, e nel 1747 a Potsdam, G. S. Bach li suonò tutti al Re, il quale lo fece anche improvvisare una fuga a 4 voci sopra un motivo che gli diede.

A Lenker di Rudolstadt si deve l'invenzione degli smorzi. Con questi egli contribuì non poco alla chiarezza del suonare. Da diversi furono aggiunti al fortepiano dei pedali, ed il loro numero divenne coll'andar del tempo assai grande. Ma un poco per volta furono giudiziosamente tolti. Difatti il suono del fagotto, della gran cassa e del sistro che si ottennero con alcuni di questi pedali, non produsse un effetto troppo lodevole. Ai piani moderni sono rimasti due pedali soltanto: uno per levare gli smorzi, l'altro per far toccar dai martelli una sola delle tre corde che ha attualmente ogni tasto.

Si può considerare Giovanni Andrea Stein di Augusta, allievo di Silbermann, come l'inventore del così detto meccanismo di Vienna, dove il martello posa in una forcella di ottone. Questo meccanismo, che si trova in quasi tutti i fortepiani di Vienna, fu perfezionato

dal viennese Giovan Battista Streicher, genero di Stein, ed i suoi strumenti erano i più celebrati fino all'anno 1830 circa. Il così detto meccanismo inglese, dove il martello non è attaccato al tasto, è anche di invenzione germanica e nel 1767 venne importato in Inghilterra da Giovanni Zumpe e nel 1780 dai fratelli Erhardt, poscia chiamati Erard, di Strasburgo, fu introdotto nella metropoli della Francia. Questo meccanismo si trova in quasi tutti i piani francesi, inglesi, americani ed in molti piani tedeschi. Erard solo ha un meccanismo speciale molto perfezionato ed in gran parte di sua invenzione.

Il primo pianoforte verticale, ma della forma di un piano a coda, messo verticalmente, fu fabbricato nel 1742 dall'organista Gerlach a Nordhausen. Nel 1747 Creed, un ecclesiastico inglese, ebbe l'idea di un melografo, cioè di un apparecchio che si adattava al pianoforte e che scriveva tutto quel che si suonava. Nel Museo nazionale a Monaco si trova un pianoforte inglese con questo melografo, che scrive con piccoli lapis quel che si suona. Il primo pianino verticale lo fece al principio di questo secolo il fabbricante Southwell a Londra. Attualmente vi sono dei pianini con corde verticali, semi-oblique ed oblique; questi ultimi hanno naturalmente una voce migliore e specialmente dei bassi più sonori. Coll'andare del tempo il nome fortepiano fu cambiato in quello di pianoforte e poi abbreviato in quello di piano, benchè molti suonatori si potrebbero molto più giustamente chiamare fortisti che pianisti. I martelli dei piani di Stein erano coperti di pelle. Pape a Parigi fu il primo che coprì i martelli di feltro, dando così ai pianoforti la bella voce rotonda che hanno attualmente e che si cerca in vano di ottenere colla pelle. Pape fu pure il primo e credo l'unico a fabbricare verso il 1840 un pianoforte a otto ottave e mi rammento di averci suonato nel 1846, come pure sopra un altro che serviva di tavola da thè.

Fino verso il 1820 i pianoforti avevano l'estensione di sei ottave dal *fa* al *fa*, un poco per volta si scese fino al *do* e si saliva al *sol* e anche fino al *do*. In questi ultimi anni si fabbricano tutti i piani a sette ottave dal *la* al *la*, ed alcuni salgono fino al *do* per dare maggior forza alle note acute.

Ultimamente i piani verticali hanno preso il sopravvento su quelli a coda e su quei a tavolino, forse per cagione della ristrettezza dei locali. Che si lascino da parte i piani a tavolino derivati dai clavicordi, è naturale perchè sono sempre meschini. Ma benchè i piani verticali di Erard e di Huni e Hubert di Zurigo sieno eccellenti, non arriveranno giammai ad ecclissare i piani a coda. I più piccoli di questi, li fabbrica Kaps a Dresda, e li manda principalmente in America da dove gliene furono ordinati mille in una volta.

Fra tutte le fabbriche di pianoforti quella dello scozzese Broadwood e figli a Londra è la più grande. Questo immenso stabilimento il cui padrone pagò coraggiosamente un tronco di magogano 1000 lire sterline, la quale adopera solamente materiale di primissima qualità, e che occupa più di 600 lavoranti ha mandato dal 1780 fino al presente giorno più di 140,000 strumenti nel mondo.

Erard ne ha fabbricati finora circa 83,000, cioè 45,000 a Parigi e 38,000 a Londra.

Pleyel a Parigi più di 51,000, dei quali 40,000 sono stati fabbricati dal 1844 in poi.

Steinnway in New-York ne fabbrica più di 3000 all'anno e Chickering a Boston altrettanti, dimodochè questi due superano attualmente l'istesso Broadwood.

In Londra si trovano circa 260 fabbriche, le quali ogni anno producono oltre 26,000 strumenti dei quali 2500 vengono dalle officine di Broadwood e figli, 1500 da quelle di Collard e Collard successori di Clementi e 1400 da quelle di Stoddart.

Le fabbriche in Francia, benchè molto superiori in numero, hanno un andamento molto meno regolare di quelle inglesi, eccettuate quelle di Erard, Pleyel ed alcune altre. I frequenti sconvolgimenti politici di quel paese ne sono la cagione principale. Fra le fabbriche di Parigi bisogna nominare, oltre quelle grandissime di Erard e di Pleyel anche quelle di Kriegelstein, Pape, inventore dei piano *console*, Roller et Blanchet, inventori dei piani *transpositeur*, H. Herz, Debain, Elké ecc.

Nell'istesso modo che nei tempi passati si dipinsero le spinette, così pure esistono oggi giorno come articoli di lusso, dei piani carichi di ornamenti in metallo e degli altri dipinti al di fuori. Questi furono fabbricati per le diverse esposizioni mondiali come, per esempio, uno di Erard che costava 30,000 franchi ed un altro di Kriegelstein che ne costava 15,000. Quest'ultimo si trova attualmente in possesso del nostro infaticabile pianista-negoziante Carlo Ducci. Mi rammento di aver veduto questi strumenti all'esposizione di Parigi nel 1867.

Il numero delle fabbriche in Germania è enorme, ve ne hanno per ogni dove, ma quasi tutte fabbricano pochi strumenti. Vienna, per esempio, ha più di cento fabbricanti, ma tutti insieme producono poco più di 3000 strumenti all'anno.

In Italia si trova un discreto numero di fabbriche, ma oggi non possono ancora lottare vittoriosamente con quelle dei paesi sopranominati.

Graf, Streicher e Bösendorfer di Vienna erano rinomatissimi. Ma adesso Erard li supera di molto e gli strumenti di questa fabbrica

sono fra tutti quanti i più piacevoli a suonare. Attualmente Bechstein a Berlino fa strumenti che li emulano e forse li superano qualche volta per la quantità della voce, ma sono loro di molto inferiori in quanto alla qualità della voce e alla finitezza del lavoro.

Siccome non sono stipendiato da nessuno di questi fabbricanti, perciò credo di poter dire la mia opinione chiara e tonda.

Pleyel a Parigi ed i due Schiedmaier a Stuttgart hanno un meccanismo simile a quello di Broadwood e Collard a Londra e gli strumenti di tutte queste fabbriche sono veramente eccellenti. I piani americani di Chickering e di Stainway hanno voce molto robusta, solamente non sono grande ammiratore del loro sistema di corde incrociate.

Se dovessi nominare e descrivere le particolarità di tutte le fabbriche distinte di piani, non potreste andare oggi nè a pranzo nè a cena.

Nell' ultima trentina d'anni la fabbricazione di piani per i paesi della zona torrida ha acquistata una grande importanza e specialmente Broadwood, Erard ed alcuni altri fabbricanti americani, inglesi, francesi e tedeschi hanno prodotto degli strumenti stupendi, atti a resistere vittoriosamente ai tre nemici che fanno nei climi caldi una guerra terribile ai piani e queste osti sono: il caldo, l'umido ed i topi. Specialmente questi ultimi animaletti fanno una guerra non dirò sorda, ma costante ed implacabile agli strumenti. Che i topi sieno melomani per natura lo so per propria esperienza e diversi anni fa, passando l'estate ai bagni di Lucca, ogni giorno, quando studiavo, veniva un topino in mezzo alla stanza e stava lì per delle ore intere ad ascoltare la musica. Fintantochè questo topo manifestava solamente il suo gusto per le belle arti, si poteva tollerare, ma quando spiegò poi dei gusti più materiali, allora un potente gatto mise fine ai giorni dell' infelice quadrupede pianomane.

Nei paesi vicini all' equatore ove questi rosicanti esistono in numero spaventevole, essi rodono i pianoforti e vi fanno di preferenza i loro nidi.

Attualmente Erard adatta una rete di ferro alla parte più vulnerabile dei suoi strumenti, e per proteggerli contro il caldo e l'umido li fabbrica quasi totalmente di ferro verniciato, e per difendere le corde le fa platinare.

Per dare anche solamente di volo un' idea incompleta di tutti *i cultori del piano*, ci vorrebbe una spazio di tempo molto maggiore di quello a me concesso.

Fra i primi cultori del monochordo e dell' istrumento da penna bisogna annoverare il fiammingo Adriano Willaert (verso 1490 † 1563) che nel 1527 visse a Venezia ed il suo allievo Girolamo Parabosco, che dal 1551 in poi fu organista a San Marco a Venezia. I suoi con-

discepoli Niccolò Vicentino, Cipriano de Rore (1516 † 1665) Giuseppe Zarlino e Claudio Merula da Correggio, contribuirono molto all'introduzione della musica cromatica, la quale doveva poi togliere il primato a quella diatonica.

Annibale Padovano, Andrea Gabrieli ed il nipote di lui Giovanni Gabrieli, contribuirono molto alla perfezione ed all'indipendenza della musica strumentale. Nel 1593 fu pubblicato a Venezia da Girolamo Diruta, la prima parte del Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi e strumenti da penna, dedicato al principe di Transilvania. La seconda parte ne fu pubblicata nel 1609. Nella prima parte Diruta insegna la conoscenza della tastiera, l'uso e la posizione delle dita e fa osservare la differenza che passa fra suonare l'organo e lo strumento a penna. Nella seconda parte tratta piuttosto di regole di contrappunto, di accompagnamento e di composizione. Le numerose edizioni che furono fatte di questo libro nel principio del secolo decimosettimo ne attestano l'utilità e il merito.

Per farsi un'idea della digitazione che si usava ancora nel 1690 è interessante di rapportare alcune regole estratte dal libro: *I primi albori musicali* di Lorenzo Penna, bolognese, pubblicato la prima volta nel 1656 a Bologna e che ebbe una quinta edizione pubblicata nel 1690 a Anversa.

Nel salire si mette nella mano destra prima il 3° poi il 4° dito, poi di nuovo il 3° e così il 3° e 4° alternativamente; nello scendere invece s'incomincia col 3° seguito dal 2° e così alternando sempre il 3° e 2°. La mano sinistra agisce in senso inverso. L'autore dice inoltre che la mano dev'essere tenuta più alta delle dita e che queste devono essere tenute alte e stese, come lo predicano attualmente gli adepti di una scuola modernissima e credono di aver fatto una scoperta unica; ma come si vede *nihil novi sub luna.*

Luzzasco Luzzaschi ferrarese, ansioso di far rivivere i tre modi dei greci, fece fabbricare verso la fine del secolo decimosesto un cembalo, sul quale si poteva far sentire il genere diatonico, quello cromatico ed anche quello enarmonico e questo ebbe una grande influenza sulle composizioni del suo alunno Girolamo Frescobaldi, il più famoso suonatore di organo e di cembalo della sua epoca.

Frescobaldi, nato circa il 1588 a Ferrara, venne dopo aver studiato anche nei Paesi Bassi, nel 1614 col suo maestro Milleville a Roma e rimase fino alla sua morte organista a San Pietro. Quando egli suonò per la prima volta l'organo in quella chiesa, non c'erano meno di 30,000 uditori. Fra le molte composizioni pregevoli di Frescobaldi furono pubblicate nel 1615 da Niccolò Borboni a Roma: *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo.* Giovanni Giacomo Froberger (1637

a Halle † verso 1700), che studiò tre anni sotto Frescobaldi, divenne poi il primo suonatore di organo e di cembalo di Germania.

Nel 1637 nacque in Toscana Bernardo Pasquini, divenne allievo di Antonio Cesti e fu celebre quanto Frescobaldi; egli morì nel 1710 a Roma dopo essere stato ammirato a Vienna, a Firenze ed a Parigi, dove il cardinale Chigi lo presentò a Luigi XIV. Sul suo monumento in San Lorenzo in Lucina a Roma è scritto: *Senatus populi que romani organoedus.*

Delle composizioni di Pasquini, che più ancora che Frescobaldi cercava di emanciparsi dallo strettoio dell'antico contrappunto, furono nel 1704 pubblicate da Roger a Amsterdam: « Toccates et suites pour le clavecin de messieurs Pasquini, Paglietti e Gaspard Kerle » (1625 in Sassonia † 1690 a Monaco). Questi ultimi due furono pure distinti cembalisti.

Un celebre allievo di Pasquini fu Francesco Gasparini (1660 † 1727 a Lucca), autore dell'*armonico pratico* al cembalo pubblicato la prima volta a Venezia nel 1683 e fino al 1802 ebbe sette edizioni.

Il napoletano Alessandro Scarlatti fu il gran riformatore della musica di quell'epoca ed il figlio di lui Domenico nato nel 1683 a Napoli, divenne quello del cembalo. Egli era dapprima allievo del padre suo ma finì poi i suoi studi sotto Gasparini a Roma. L'abate Fortunato Santini a Roma fece una collezione di 349 composizioni per cembalo di Domenico Scarlatti, della qual collezione Carlo Czerny pubblicò presso Haslinger a Vienna 200 e di questi Bülow, allievo di Liszt, scelse diciotto pezzi e li pubblicò presso Peters a Lipsia.

Francesco Durante (1693 † 1755) pubblicò a Napoli sei sonate per cembalo divise in studi e divertimenti.

Il dilettante veneziano Domenico Alberti, allievo di Biffi e Lotti, celebre suonatore e cantante, scrisse otto sonate per cembalo che più tardi si pubblicarono a Parigi e a Londra. In queste sonate si trova per la prima volta una cantilena non accompagnata da un lavoro contrappuntistico come, per esempio, nelle sonate di Scarlatti, ma invece da un arpeggio *do sol mi sol* e perciò si chiamò questa specie di accompagnamento « il basso Albertino. »

Di Pier Domenico Paradies nato a Napoli al principio del secolo decimottavo † dopo il 1792, furono pubblicate nel 1746 a Londra dodici sonate di gravicembalo, ognuna composta di due tempi e scritta a due voci come quasi tutte le composizioni per spinette, virginale ecc.

Fino dal 1550 esistevano in Inghilterra nella cappella di Edoardo VI oltre ai cantanti, ai suonatori di flauto, zampogna, liuto, trombe e tamburo, anche tre suonatori di virginale.

Si conserva tutt'ora nel Museo Britannico a Londra il manoscritto del: « Queen Elisabeth's Virginale Book » che contiene settanta composizioni assai difficili per il virginale o cembalo, di D. Bull, Farnaby, Giles e del celebre Thomas Tallis († 1585) e del suo lodato allievo William Bird (1543 † 1623), ambedue nel 1575 organisti della regina Elisabetta.

Sotto il regno di Giacomo I (1603-1625), successore di Elisabetta, fu stampata la prima musica in Inghilterra. Essa porta il titolo: *Parthenia or the Maidenhead of the first musiche that ever was printed for the virginalls. Composed by three famous masters: William Bird, Dr. John Bull and Orlando Gibbons, gentlemen of her majesties most illustrations chappel.* — Nel 1683 Henry Purcell (1658 † 1695) fece stampare a Londra una collezione di suonate per cembalo. Benchè Purcell ed i suoi predecessori Orlando Gibbons (1583 † 1625) e Pelham Humphry (1647 † 1674) fossero i più famosi compositori inglesi di quell'epoca, le loro opere per cembalo rimasero senza influenza per motivo della nauseante monotonìa delle loro melodie, modulazioni e ritmi.

André Champion de Chambonnières, cembalista di corte di Luigi XIV, si può considerare come capo della scuola francese di cembalo. Questo si distinse quasi sempre per la sua grazia, il suo brio e la sua eleganza, ma anche per la sua leggerezza e frivolità. Champion avea un tatto brillantissimo, nel quale fu emulato solamente dal suo scolare Hardelle benchè nel numero dei suoi allievi si trovassero, oltre Buret, Le Bègue e Gantier, anche D'Angelbert, Louis Couperin e François Couperin, meritamente chiamato *il grande*.

Il suddetto Jean Henry D'Angelbert pure cembalista di Luigi XIV, pubblicò nel 1689: *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer diverses chanconnes, ouvertures et autres airs de M. de Lully, mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement.* - Fra i pezzi di questa collezione si trovano ventidue variazioni sul motivo: *Folies d'Espagne*, variato anche da Scarlatti e da Corelli.

La famiglia Couperin contava fra i suoi membri diversi celebri suonatori di organo e di cembalo; ma il più famoso di questi fu François Couperin (1678 † 1733). Nel 1701 divenne cembalista, di corte, e oltre *Les gouts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de l'incomparable Lully*, egli nel 1717 pubblicò a Parigi *L'art de toucher du clavecin*; e questo metodo servì per appianare la strada ai suoi successori. Le composizioni di Couperin sono sempre ben lavorate, ma spesso sopraccaricate di mordenti, trilli ed abbellimenti.

Louis Marchand, nato nel 1669 a Lione, era pure un distinto cembalista ed organista. All'età di 14 anni egli fu organista a Ne-

vers, poscia a Auxerre e a Parigi, e finalmente alla corte a Versailles. Siccome egli fece mancare sua moglie del necessario e la maltrattò, il re diede ordine di pagar ad essa la metà del suo stipendio. Pochi giorni dopo quest'ordine, Marchand suonò in presenza di tutta la corte l'organo alla messa a Versailles. Avanti l'*Agnus Dei* Marchand uscì dalla chiesa, e dopo la messa il re, vedendolo passeggiare allegramente nel giardino, li chiese la cagione dell'interruzione della sacra funzione. L'orgoglioso Marchand gli rispose: « Sire, se la mia moglie riceve la metà della mia paga, potrebbe suonare anche la metà della messa. » Questa risposta li valse più anni di esilio. Nel 1717 si recò a Dresda, e fuggendo di là colla posta scansò un duello musicale offertogli da Giov. Seb. Bach. Ritornato a Parigi egli vi diede moltissime lezioni di cembalo, ma benchè queste gli fossero pagate col prezzo allora esorbitante di un luigi, egli morì nel 1732 nella più squallida miseria.

Jean Philippe Rameau, nato a Digione nel 1683 † 1764, ebbe a Parigi lezioni da Marchand, ma benchè questi ne divenisse invidioso, non impedì a Rameau di diventare il più celebre cembalista ed organista del suo tempo, ed anche adesso le sue composizioni son sempre molto stimate.

Carissimi Colleghi! In un'altra occasione darò una storia completa e particolarizzata dei pianisti e delle loro composizioni, ma ora ne accennerò solamente alcuni, altrimenti la mia lettura corre rischio di diventare una vera visita di Santa Elisabetta.

Giorgio Federigo Händel, nato nel 1684 a Halle e morto nel 1759 a Londra, dove visse quasi sempre, oltre di essere il re dell'oratorio, era pure un eccellente organista ed elegante cembalista. Le sue composizioni per cembalo sono forse meno dotte, ma certamente più attraenti di quelle del suo grand'emulo Gio. Seb. Bach, l'eroe della fuga. Questo (1685 † 1750) era ancora troppo schiavo dell'artifizio contrappuntistico, e le sue numerosissime composizioni per cembalo (modelli delle fughe) non sono simpatiche, ma dotte e fredde. Uno dei suoi figli, Carlo Filippo Emanuele Bach (1714 † 1788) scrisse più di 300 pezzi per cembalo. Specialmente importante anche per lo studio delle opere di suo padre è il di lui *Saggio sulla vera maniera di suonare il cembalo*, pubblicato nel 1753 a Berlino. Vi si trovano dei preziosi consigli sulla digitazione e sul modo di eseguire gli abbellimenti, dei quali si trova una quantità non indifferente nelle composizioni di quei tempi. Fra l'altre cose egli consiglia di studiare di più sul cembalo a penna, essendo questo più duro che l'altro, di esercitare egualmente le due mani, di mettere il pollice ed il 5° dito solamente in casi straordinarii sui tasti neri, di fare

il trillo col 2° e 4°, o col 3° e 5° dito, in un trillo *re mi b* per la mano sinistra consiglia di mettere il 3° sul *mi b* ed il pollice sul *re*. F. E. Bach si applicò di più alla melodia e si emancipò più dal freno del doppio contrappunto. Giuseppe Haydn (1732 † 1809) attinse una buona dose delle sue nozioni cembalistiche nelle sei sonate di F. E. Bach, le quali gli vennero in Vienna a caso fra le mani; egli, benchè non fosse mai un gran suonatore, aggiunse allo stile melodico di F. E. Bach, quel fare ingenuo che traspira in tutte le sue composizioni. W. A. Mozart (1756 † 1791) perfezionò lo stile di Haydn. Fu una fortuna per lui che Stein a Augusta perfezionava nel 1777 i fortepiani in siffatta maniera che diventarono suscettibili di potervi suonare con espressione. La loro voce era più piena e rotonda e l'attacco dei suoni era più preciso e più pronto. Come nei tempi antichi i Romani soggiogarono tutto il mondo colle loro imprese guerresche, così nel secolo passato il romano Muzio Clementi (1752 † 1832) invase tutto il mondo musicale col suo *Gradus ad Parnassum*, e divenne così il padre del moderno suonare. In Mozart dominava la grazia, in Clementi (che molto attinse da Mozart) era predominante la bravura. Le difficoltà e le note doppie erano la sua specialità. Fra i suoi numerosi allievi si distinse Gio. Batt. Cramer (1771 † 1858), l'autore dei famosi 100 studii, divertimento di tutti i pianisti e più ancora dei maestri di piano. L'inglese John Field (1782 † 1835), un suo condiscepolo, il quale troppo di frequente cercava l'ispirazione in fondo alla bottiglia di rhum, è stato l'inventore del genere sentimentale del notturno, ed i pianoforti inglesi di Broadwood, Collard e Clementi, che pure aveva una fabbrica a Londra, gli servirono eccellentemente per il suo bel canto malinconico.

Parlare del Giove del piano, Luigi von Beethoven (1770 † 1827) sarebbe lo stesso che tessere le lodi di Tasso e di Dante. Questo colosso è noto a tutto il mondo e giustamente apprezzato dai miei colleghi.

L'unico allievo distinto di Mozart è stato Giovanni Nepomuceno Hummel (1778 a Presburgo † 1837 a Weimar). Questo fu il più grande improvvisatore sul piano ch'io abbia mai sentito. Il suo stile era dotto, ma chiaro e brillante come meglio si addiceva ai pianoforti di Vienna.

I tempi nei quali Cimarosa accompagnava la sua musica col 3°, 4° e 5° dito, tenendo una presa di tabacco fra il pollice e l'indice, sono passati, e per suonare solo discretamente l'accompagnamento del *Siegfried*, l'ultimo dramma di Wagner, bastano appena tutte le dieci dita, e spesse volte un qualche dito di supplemento non sarebbe superfluo. Avanti Bach non si adoperava il pollice e si passava il

2°, 3° e 4° sopra il 5° e viceversa. Hummel e Clementi modificarono e perfezionarono assai la posizione della mano.

Della scuola più moderna del piano non dirò che poche parole.

In Inghilterra furono Händel, Giovanni Cristiano Bach, un altro figlio di G. S., Clementi, Giov. Battista Cramer, Moscheles, Mendelssohn, Giov. Bernardo Logier, l'inventore del chiroplasta; ed in tempi più moderni ancora Benedict e Halle, che influirono molto sul modo di suonarvi il piano. I pianisti moderni inglesi i più distinti sono: i due Field, Bertini (1798) che nel 1821 in poi visse a Parigi, Henry Littolf (1820), Sterndale Bennett, Wallace, Lindsay Sloper, Aquilar, la signora Arabella Goddard, e molti altri; ma le vere autorità inglesi in fatto di musica, come D. Crotch, Locke, D. Arne, D. Boyce, Storace, sir Henry Bishop ed il celebre storiografo musicale D. Burney non si occuparono del piano.

Dopo Rameau, la musica per piano cominciava a diventare più leggiera in Francia.

Come suonatori si distinsero: Claude Balbastre (1729-1795), come pure Hüllmandel (1651-1823), ed il di lui allievo Hyacinthe Jadin (1769-1802). Questi, il suo fratello Louis Emanuel Jadin, Louis Adam (1758-1848), Louis Barthelemy Pradher (1781), Pietro Giuseppe Guglielmo Zimmermann (1786), ed attualmente Marmontel, furono i più famosi professori di piano al Conservatorio di Parigi, il quale ha fornito al mondo molti suonatori celebri, fra i quali bisogna annoverare anche Federigo Kalkbrenner (1778-1849), i fratelli Herz, Emile Prudent (1820-1867), Henry Ravina ed un'infinita quantità di altri suonatori.

A Gius. Francesco Pollini (1780) si deve la fondazione di un'altra scuola di piano a Milano. Egli è stato il primo a trovare quelli effetti che caratterizzano il modo di suonare di Thalberg.

Antonio Angeleri, allievo di Pollini, ha educato a Milano una schiera di pianisti eccellenti, fra i quali emergeva specialmente Adolfo Fumagalli rapito da morte immatura. Gambini di Genova, Golinelli a Bologna, Andreoli ed i Fumagalli a Milano, il siciliano Coop a Napoli, Sgambati e Gabrielli a Roma, Unia e Marchisio a Torino, dei miei colleghi qui non parlo, e tanti altri provano che in Italia si coltiva molto il piano e che non v'ha penuria di suonatori di talento.

Fra i tedeschi dai tempi di Bach in poi si distinsero: i due Muffat, Giovanni Mattheson (1681-1764), amico e rivale di Händel, Stölzel (1690-1749), Wagenseil (1688-1779), Giorgio Benda (1721-1795), Kirnberger (1721-1783), allievo di G. S. Bach, Giovanni Vanhal (1739-1813), Leopoldo Kotzeluch (1753-1814).

I pianisti tedeschi da Beethoven e Hummel in poi sono universalmente conosciuti. Basta nominare: Türk, Steibelt, Wölfl, Dusseek, Pleyel, Weber, Moscheles, Ries, Brassin, Heller, Schubert, Mendelsohn, Meyerbeer, Czerny, Meyer, Pauer, Dreischok, Schulhoff, Schmidt, Thalberg, Döhler, Henselt, Schumann, Ritter, Brahms, Blumenthal, Haberbier, Jael etc.

Il danese Rodolfo Willmers, il belga Carlo Valentino Alkan, lo svizzero Raff, il moscovita Rubinstein, come pure l'americano Gottschalk sono meritamente famosi.

Unico nel suo genere è il polacco Federigo Chopin (1810-1849), come pure l'ungherese Francesco Liszt (1812) ed i suoi numerosi alunni, fra i quali si trovano Kroll, Bronsart, Bülow e Taussig sono quasi tutti celebri.

Tutti questi artisti delle diverse nazionalità, ed infiniti altri, sono abilissimi. L'uno si distingue per la sua dottrina, l'altro per la sua eleganza, si ammira l'immensa memoria di questo e l'agilità dell'altro, questi rapisce per il suo sentimento, colla sua forza vi assordisce quell'altro, la precisione e la freddezza fa paragonare questo ad un automa di Droz, la dolcezza del tocco dell'uno lo fa il prediletto delle signore, quell'altro infierisce come una procella, il piano sembra un'arpa eolia sotto l'accarezzante mano di questo, mentre quell'altro pare di volere polverizzare l'innocente strumento colle sue mani d'atleta; qui s'ammira il gusto, là la bravura, qui si parla al cuore, là si appaga la vista, ora vi pare di sentire il suono gretto del mandolino, mentre che adesso la pienezza quasi orchestrale vi fa stupire. In una parola, gli artifizii sorprendono, la scienza si ammira, ma solamente il canto rapisce e tocca il cuore.

Antonio Schindler, biografo di Beethoven, dice che Chopin è il principe del piano, mentre che Liszt ne è il tiranno.

Se nominassi qualche altro migliaio di pianisti e di maestri di piano distinti non avrei finito ancora. Ciò basti per provare che lo esercito dei tormentatori della tastiera è più numeroso che non sieno tutte le armate europee insieme.

Quasi tutti i grandi compositori ebbero per loro punto di partenza o l'organo o il piano; basta citare: Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Marschner, Gounod, Hérold, Verdi, ecc., e lo stesso Rossini dopo i suoi trionfi consacrò gli ultimi anni della sua vita quasi unicamente alla composizione per il piano. Quante volte l'ho sentito nel magazzino Ducci suonare delle armonie originali su questo strumento!

Bach rappresenta la scuola rigida e scolastica, Händel e Clementi quella classica, Haydn e Mozart la scuola lirica, Beethoven quella

drammatica, Weber, Schubert, Schumann e Chopin quella romantica, Czerny, Hummel, Thalberg e Döhler la scuola da sala, Liszt quella trascendentale, ed i suoi successori quella ecclettica.

Frescobaldi è il Cimabue del piano; Scarlatti ne è il Salvator Rosa; Händel ne è il Beato Angelico; Giov. Seb. Bach ne è il Giotto, e la reazione che si fa attualmente in suo favore porta gli stessi resultati come se si ritornasse alla maniera del pastorello di Vespignano; Fil. Emmanuele Bach ne è il fra Bartolommeo; W. A. Mozart ne è il Raffaello; Clementi ne è il Vasari; Haydn ne è il Perugino; Beethoven riunisce alla forza di Michelangiolo la potenza di composizione di Kaulbach e l'inesauribilità di Orazio Vernet; Weber ne è il Tiziano; Dussek il Domenichino; Wölfl ne è il Livio Mehus; Hummel il Van Dyk; Pollini ne è il Lodovico Caracci; Moscheles l'Alberto Durero; Field ne è il Simone da Pesaro; Cramer ne è l'Overbeck, freddo e corretto; Mendelssohn ne è l'Holbein; Chopin il Murillo; Schubert ne è il Leonardo da Vinci; Schumann ne è il Guido Reni, e la sua consorte Clara Wiek ne è la Virginia Lebrun; Meyerbeer ne è il Cornelius; Thalberg è chiaro e limpido come Claudio di Lorena; Liszt rassomiglia a Rubens, accoppiato a Lorenzo Monaco; Adolfo Fumagalli ne è il Pierino del Vaga, e Carlo Taussig il Giuliano Bugiardini. Più di uno si potrebbe paragonare al Calott, e la maggior parte dei moderni pianisti sono come i pittori di genere, graziosi, ma spesso meschini e barocchi.

Ora ancora due parole sulla

Missione del Piano.

Ognuno ed ogni cosa in questo mondo ha la sua missione; solamente queste missioni vengono spesse volte falsate.

Alcuni esempi basteranno.

La missione dei reggitori dei popoli, per esempio, non sarebbe di spendere il danaro pubblico in lusso, gozzoviglie ed orgie, ma di occuparsi seriamente del benessere e della felicità dei loro sudditi.

La missione dei popoli non sarebbe di lasciarsi menare come una mandra di pecore all'ammazzatoio da duci ambiziosi ed avidi di gloria, ma quella di essere alla loro volta spettatori della lotta dei loro superiori, e sono persuaso che qualora i popoli lasciassero battersi i loro capi, sottostando al resultato della lotta, si raggiungerebbe lo stesso scopo, si risparmierebbero tante vittime e tanti infortunii, e ci si penserebbe due volte avanti di muover guerra per ingordigia di territorio, o per altri motivi non meno biasimevoli.

La missione principale dell'incisione nel passato e della fotografia nel presente è di far conoscere i sommi dipinti dovunque è penetrata la civiltà.

Senza Marc'Antonio Raimondi, che incise, oltre ai dipinti, anche i disegni di Raffaello, sarebbe stato concesso solamente a pochi eletti di ammirare e di conoscre le opere divine dell'Urbinate. Se Alberto Durero, Guido Reni, i Tinaker, i Caracci e tanti altri celebri pittori non avessero inciso anche i loro dipinti, essi non sarebbero di certo così universalmente conosciuti ed ammirati. E se nei nostri tempi la fotografia non avesse così innumerevolmente moltiplicata ogni specie di vedute, si avrebbe molto meno occasione di ammirare i paesi lontani, i capolavori di architettura, scultura e pittura, e più d'ogni cosa i capolavori incredibili, dei quali ha ingemmato ogni dove del creato la mano provvidenziale del sommo benefattore.

Contemplando della creazione le meraviglie immense fino a quelle microscopiche, si rimane schiacciati dal peso della nostra nullità. Ciò nonostante è il nostro obbligo, anzi la nostra missione, di adoperare a pro nostro e dell'umanità quelle doti, quel talento e quell'ingegno, del quale la Provvidenza ci ha dotato. Bisogna far valere ad usura le nostre cognizioni e la nostra ricchezza intellettuale. Saremo usurai non spregevoli, ma benefici, quando, adoperando la musica, e più specialmente il pianoforte, cerchiamo di istruire gli ignoranti, di rallegrare i malinconici, di dilettare gli intelligenti, di sollevare gli afflitti, di fare apprezzare i capolavori delle divinità dell'arte, e più specialmente qnando riusciamo a fare del piano un centro propagatore di civiltà e di felicità domestica, la quale forma l'unica vera beatitudine concessa quaggiù al misero mortale.

Quale pezzo di musica è realmente più utile? Quello che possono suonare dieci o quello che possono suonare mille?

Per le composizioni originali per piano si è introdotto e quasi generalizzato l'uso di farne un ammasso di difficoltà. Ciò starà benissimo per quelli che debbono fare l'artista. Ma siccome il numero infinitamente maggiore è quello dei dilettanti, cioè di quelli che si vogliono dilettare o divertire colla musica, perciò mi pare che si debba pensare molto anche per questi, e gli editori di musica sono di certo del mio parere, perchè se dovessero vivere solamente di quel che vendono agli artisti, non avrebbero nè tre o quattro stabilimenti e ville sui laghi, e molto meno potrebbero far scolpire delle statue di marmo ai compositori.

Ma con che cosa si divertono principalmente i dilettanti? Forse con delle fughe, o con pezzi strampalati e contorti, dove c'è bisogno di cercare la melodia col lumicino? Oibò. Buon numero di dilettanti

ama di suonare musica ben fatta ed anche seria, ma la maggiorità di essi si diverte suonando la riduzione delle creazioni sinfoniche, ecclesiastiche e teatrali dei grandi ingegni, e confesso che anch'io mi diverto molto di più a sentire una riduzione della seconda sinfonia o del settimetto di Beethoven o dell'*ouverture* del *Guglielmo Tell*, che di esser condannato a sentire l'esecuzione di qualche modernissima sonata originale o di un *waltzer* funebre, dove per una mezz'ora si spera sempre di afferrare un principio di una qualche idea: vana lusinga, il pezzo finisce, ma l'idea non viene mai.

So benissimo che una gran quantità di artisti sono avversi al suonare delle riduzioni, e più specialmente lo sono tutte le *bas-bleus* della musica. Per queste poi sarebbe molto, ma molto opportuno il consiglio che Bembo dà a sua figlia nelle ultime parole della sua lettera.

Secondo la mia opinione, le riduzioni sono non solamente analoghe alle incisioni ed alle fotografie, ma anche alle traduzioni da una lingua nell'altra, e come credo che sia più vantaggioso di leggere una buona traduzione di Schiller o di Dante, che di leggere una biografia del padre M. o B., altrettanto credo più utile e più divertente di suonare una riduzione delle sinfonie di Mozart o di Meyerbeer, che di seccar sè e gli altri col contenuto di un qualche *album* originale per piano scritto da qualche esotica celebrità pianistica. Anche questi *album* hanno una missione, anzi ne hanno due; finchè vivono fanno andare in estasi gli ipocriti musicali, dopo morte poi emulano la spada di Brenno, dando lo scatto alle bilancie col loro peso.

Fra gli esseri del creato havvene uno, la missione del quale è una delle più sublimi; questo essere è la donna.

Chi credesse che la missione della donna fosse di brillare per delle guerresche imprese, come Semiramide o Giovanna D'Arco, o per poetiche ispirazioni, come Saffo, o per trionfi teatrali, come la Malibran, la Rachel o la Cerrito, per non parlare di occupazioni meno rispettabili, quello la sbaglierebbe di grosso.

La vera missione della donna, ed il suo vero centro d'azione, è dentro le domestiche mura. Ivi deve conseguire lo scopo della sua vita, cioè di istruire amorevolmente i suoi figli, facendo del focolare domestico un invidiabile centro d'incivilimento, ove essa attrae colla sua modestia ed abnegazione come una calamita il consorte, i figli e gli amici, ecclissandosi quasi totalmente, mentre essa forma realmente il centro di tutta la vita di famiglia, e mentre essa è la vera propagatrice di civiltà e d'istruzione.

Lo credereste che avvi un analogia straordinaria fra questa missione e quella del piano?

Chi credesse, per esempio, che la vera missione di questo stru-

mento fosse di brillare sui teatri gemendo sotto l'amplesso degli Ercoli del piano, chi credesse che le tastiere fossero destinate per servire d'arena ai salti acrobatici più o meno vertiginosi di un saltimbanco in musica, quello la sbaglierebbe.

Havvi anche un'analogia materiale fra la donna ed il piano.

Quella, a 16 o 18 anni, cioè all'epoca della sua conformazione, raggiunge anche l'apice della sua bellezza e perfezione. Il violino invecchiando acquista; il piano invece, una volta costruito, cioè intieramente finito, raggiunge subito il più alto grado della sua perfezione; tutto al più può conservarsi sulla medesima altezza per un certo tempo, ma poi deperisce.

Il vero posto per il piano sono le domestiche mura, la sua vera missione non è di sbalordire i gonzi facendoli stupidire nell'ammirare le migliaia di note che una o un paio di mani, vittime di 12 o 14 ore quotidiane di strazio, sia capace di eseguire al minuto.

La sua vera missione è di far conoscere i capolavori dell'arte musicale, come le incisioni e le fotografie ci fanno conoscere quelli delle arti del disegno, e come le traduzioni ci facilitano l'intelligenza delle opere letterarie dei popoli stranieri; di servire di centro per i ritrovi famigliari, per accompagnare il canto, per istigare al ballo modesto, ma più di ogni altra cosa di propagare dovunque istruzione e civiltà, e credo al giorno presente si possa quasi arguire che il grado di gentilezza di un popolo sia in proporzione diretta della quantità di piani che si adoperino presso di lui.

Il piano-forte adempie la sua missione facendo conoscere a tutti le opere in musica, tanto quelle teatrali che quelle sacre, quelle strumentali, come pure quelle popolari e da camera, le quali resterebbero ignote negli scaffali delle biblioteche, senza l'aiuto efficace di questo strumento, il quale può annoiare qualche vicino, specialmente quello anti-armonico, ma è poi sorgente di tanti gentili diletti di vita sociale e di civiltà.

Firenze, 12 maggio 1872.

A. KRAUS.


BOSTON COLLEGE
3 9031 023 19253 7